

Gdzieś daleko słychać przeciągły sygnał karetki pogotowia, samochód oddalił się, dźwięk ucichł. Nisko nad dachami kamienic przeleciał helikopter wprawiając w drżenie szyby i blachy samochodu, ale profesor nie podniósł głowy. Patrzy przed siebie, na przesuwaną się tłum ludzi. Widzi ich twarze zamyślane, roześmiane, skupione. Twarze mężczyzn, kobiet, dzieci, ludzi młodych i starych. Profesor chciałby któregoś z tych twarzy przyjrzeć się bliżej, ale ludzie nie zatrzymują się, przechodzą szybko, są już poza zasięgiem jego wzroku. Oto zmieniło się światło i profesor, jak na komendę, takim samym ruchem jak to zrobili wszyscy kierowcy samochodów, nie spóźniając się ani o ułamek sekundy, włączył bieg i ruszył. Na następnym skrzyżowaniu profesor miał szczęście, czekał krótko, gdyż znalazł się na chwilę przed zmianą światła na zielone. Tłum rozdzielił się przed nim, ludzie znieruchomieli na chodnikach po

obu stronach ulicy i profesor zobaczył wśród czekających – Danutę. Stała blisko krawężnika. Miała na sobie lekki, szary, samodziślowy płaszcz, na ramieniu torbę na pasku, tę samą, którą nosiła w czasie okupacji. Była z gołą głową. Nie patrzyła na profesora, utkwiała wzrok w światłach sygnalizacyjnych. Była jednym z przechodniów, spieszących się, zajętych swoimi sprawami i myślami.

Profesor zawahał się sekundę, zwolnił, ale poza sobą usłyszał krótki, niecierpliwý sygnał kierowcy jadącego za nim. Profesor dodał gazu, przejechał skrzyżowanie i skręcił w ulicę prowadzącą do domu. W przerwie między kamienicami, jakby schwytaną w sieć przewodów tramwajowych i telewizyjnych, widać było bladą tarczę słońca. Słońce stało jeszcze dosyć wysoko na niebie, ale jego blask nie oświecał już miasta, był chłodny i obojętny jak poświata zagasłej dawno gwiazdy.

## *Refleksy na powierzchni klosza. O twórczości filmowej Kornela Filipowicza*

WOJCIECH LIPOWSKI

„Pisarze przed filmem, przed wynalezieniem taśmy rejestrującej obraz a później dźwięk, byli tymi, którzy przed oczami czytelników uruchamiali doskonały ciąg obrazów, czyli jakby film”<sup>[1]</sup> – mówił w jednym z wywiadów Kornel Filipowicz, przyznając, że często – podczas ponownej lektury własnych tekstów – wywoływał taki próbny łańcuch obrazów, co umożliwiało porównywanie intencji z gotowym utworem literackim. Może ów warsztatowy zabieg, nieobcy innym pisarzom sprawił, iż postanowił, wykorzystując narzędzia adaptacji filmowej oraz własne teksty literackie, zaistnieć jako scenarzysta i mieć większy wpływ na – jak to określał – bezpo-

średnią kreację rzeczywistości. Niestety, mimo że krytyka literacka towarzyszyła jego dokonaniom prozatorskim i poetyckim, właściwie incydentalnie dostrzegano tego wybitnego artystę w mało znanym przeciętnemu odbiorcy jego tekstów charakterze autora dramaturgii filmowej. Pisarz rzadko komentował tę dziedzinę twórczości, choć współtworzył wiele scenariuszy. Nieraz wspominał, iż to zajęcie stanowiło tylko tło jego artystycznej aktywności, gdyż jako scenarzysta nie miał w zasadzie wpływu na kształt ostateczny dzieła:

Dla pisarza współpraca z filmem jest zawsze połączona z rezygnacją. Z czego? Z tego, czym pisarz w istocie swojej jest. Bo każdy pisarz jest reżyserem swojego tekstu, a pisząc na użytek reżysera, który jest kimś innym i ma swoją własną wizję utworu, to znaczy filmu – musi się wyrzec całej sfery realizatorskiej.

[1] *Co jest w człowieku...* (Wywiad S. Stanuch), „Magazyn Kulturalny” 1973, nr 1.

[...] A więc pisząc scenariusz dla filmu muszę wyrzec się tej roli na rzecz reżysera”[2].

Autor zdawał sobie sprawę z trudności, jakie piętrzą się przed prozaikiem, chcącym przełożyć swój utwór z jednego systemu znaków na inny. Obawy dotyczyły tu przede wszystkim ograniczeń obrazu filmowego. Czy uda się opisać w tej formie doświadczenia wewnętrzne człowieka, co było często celem artysty. Jak służąca temu opisowi refleksja, przemilczenie, dygresja czy inne „tajemne zamiary”, wykorzystywane i sprawdzone w epickiej opowieści, mogą zaistnieć w budowie, której finalne wykończenie odbywa się bez udziału scenarzysty. Obawy były niepotrzebne, Filipowiczowi towarzyszyli w większości prac Tadeusz i Stanisław Różewiczowie – tworząc przyjacielską spółkę twórczą o żartobliwej nazwie Miczura-Film. Ich współpraca artystyczna z dzisiejszej perspektywy pokazuje, jak wartościowe było spotkanie trzech wybitnych artystów, jak cenne okazały się utwory powstałe na pograniczu trzech odmiennych obserwacji ludzkiej egzystencji.

Miczura-Film powstała w drugiej połowie lat pięćdziesiątych w Krakowie, istniała zjawiskowo i nieformalnie. Nazwa Miczura związana była z czarną kotką Kornela Filipowicza, która nosiła takie właśnie imię i zapewne towarzyszyła licznym spotkaniom tej „spółki” filmowej, była niejako jej żywym szyldem. W tym kontekście ciekawie brzmią uwagi Filipowicza dotyczące zawodu reżysera. W krótkiej notatce *Co myślę o reżyserach filmowych* (z dopiskiem na marginesie: „gdy jestem w złym humorze”) znajdują się następujące spostrzeżenia:

Reżyser filmowy, ten specyficzny wytwór profesjonalny nowych czasów – to facet, który wmawia wszystkim, że on jeden tylko posiada monopol wiedzy o tym, jak się robi filmy. Jest to człowiek odznaczający się mianowicie czymś, czego nie posiada reszta ludzi: niewiarygodnym tupetem. Istnieje kilka odmian osobowości reżysera: typ artysty, organizatora, dyktatora, histeryka[3].

Z inicjatywy Tadeusza Różewicza doszło do powstania pierwszego wspólnego scenariu-

sza, który był adaptacją opowiadania Filipowicza *Trzy kobiety z obozu*. Obraz wyreżyserowany przez Stanisława Różewicza miał premierę w maju 1957 roku. Losy trzech kobiet w różnym wieku, które po obozowym piekle próbują powrócić do świata ludzi wolnych i stworzyć wspólny dom, dopełnione udanymi kreacjami aktorskimi m.in. debiutującej na ekranie Anny Ciepielewskiej, stanowiły dobry materiał na filmową opowieść. Filipowicz skomentował to pionierskie w jego karierze scenarzysty przedsięwzięcie następująco: „Tak się zaczęło. Scenariusz pisaliśmy wspólnie z Tadeuszem, i wtedy to, w asyście reżysera, przeszliśmy obaj „szkołę podstawową” pisania dla filmu”[4]. O reżysersze filmu powiedział natomiast: „Stanisław Różewicz w swojej pracy nie szedł na efekty łatwe. Wyrzekł się «dziwności», odrzucił wszystko, co trąci pretensjonalnością i minoderią”[5].

Następny pomysł, związany z filmem kryminalnym o intrygującym tytule *Hiena*, nie doczekał się realizacji, pozostając w formie projektu. Inny scenariusz autorstwa Filipowicza i Tadeusza Różewicza powstał specjalnie dla potrzeb filmu. 21 marca 1960 roku w Łodzi odbyła się premiera *Miejsca na ziemi*, filmu w reżyserii Stanisława Różewicza, wyróżnionego na VIII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian (1960). Maria Dąbrowska w *Dziennikach* notowała po obejrzeniu tego obrazu w jednym z warszawskich kin: „Jest to film o „kluczowym” zagadnieniu młodego pokolenia: alienacja i poczucie bezsensu życia. Charakterystyczna oszczędność dialogu, który w ogóle w nowo-  
czesnych filmach sprowadza się do pół zdań

[2] Ibidem.

[3] *Co myślę o reżyserach filmowych*, Dział Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej, dalej ozn. Dz. R. BJ (maszynopis).

[4] Kornel Filipowicz o swoich doświadczeniach filmowych (Rozmowa – K. Garbiń), „Film” 1963, nr 13, s. 10.

[5] Ibidem.

i pojedynczych słów, co mi zresztą odpowiada”[6].

Autor *Romansu prowincjonalnego* podobnie charakteryzował stylistykę wspólnych produkcji spółki:

Charakterystyczne zwolnienie tempa dziania się – które jest jedną z tendencji współczesnej kinematografii światowej – stosowaliśmy w niektórych sekwencjach filmu od początku naszej współpracy. Byliśmy zdania, że człowiek współczesny zasługuje na to, aby zająć się bliżej jego samotnością, przyrzeć się jego obcowaniu z rzeczami. Chodziło nam także o zahamowanie pośpiechu i, że się tak wyrażę – rozrzedzenie tłoku na ekranie. W żadnym jednak razie nie o całkowite wyobcowanie człowieka – co nam niekiedy dawniej wytykano[7].

Pomysł innego scenariusza oraz filmu przyniosło życie. Zapis sądowy procesu oszustki podającej się za medium, która wraz ze współnikiem wykorzystywała naiwność oraz nieszczęście ludzkie, wzbogacony kilkoma fikcyjnymi wątkami, był inspiracją powstania obrazu *Głos z tamtego świata*, który premierę miał w roku 1962. Autorzy próbowali pokazać, jak człowiek dręczony samotnością, chorobą, stojący w obliczu śmierci, nie bacząc na słabość własnej psychiki, szuka oparcia i pomocy u pary oszustów. Filipowicz wspominał pracę nad scenariuszem:

Pewnego dnia zdarzyła mi się okazja usłyszeć z taśmy magnetofonowej głos „z tamtego świata”... Nie, niestety jednak nie z tamtego świata. Był to po prostu zapis dla celów sądowych głosu pewnej oszustki, pseudo-medium, żerującej, współ ze swoim partnerem na ludzkiej naiwności. Tak narodził się pomysł i tytuł filmu, lecz, niestety, materiał autentyczny był zbyt ubogi dla scenariusza; film nie jest przecież tylko faktomontażem. [...] Pomysł został obudowany kilka-

ma wątkami, połączonymi jedną, wspólną tezą, którą najogólniej można by tak wyrazić: człowiek w nieszczęściu, chorobie, starości, wobec śmierci – szuka pociechy, nadziei, gotów jest karmić się nawet iluzjami; potrzebuje tego[8].

Film otrzymał kilka nagród w tym „Syrenkę Warszawską”, nagrodę Klubu Krytyki Filmowej SDP dla najlepszego filmu polskiego w roku 1962.

Nietypowym utworem była „nieludzka komedia”, której filmowy tytuł brzmiał: *Pieć i niebo* (1966). Wychodząc z założenia, iż piekło i niebo istnieją dla tych, którzy w nie wierzą autorzy scenariusza zaproponowali widzowi grę własnymi wyobrażeniami dotyczącymi zarówno piekła, jak i nieba, zapraszając każdego kto ma na to ochotę do przejrzenia się w krzywym zwierciadle i odnalezienia tam własnych słabości oraz wad. W jednym z listów Filipowicza do Stanisława Różewicza za warta została autorska interpretacja przesłania tego utworu:

Film *Pieć i niebo* nie ma pretensji do tego, aby być „boską” czy „nieboską” komedią – jest to po prostu zabawa w piekło i niebo oparta o bardzo powszechne, ludzkie o nich wyobrażenia. Piekło i niebo przecież istnieją tylko dla tych, którzy w nie wierzą. Dla reszty ludzi istnieją co najwyżej jako symbole poetyckie, intelektualne, obyczajowe. [...] Chodzi nam po prostu o to, aby pozwolić się ludziom pośmiać z produktów własnej wyobraźni, z diabłów i aniołów i zobaczyć samych siebie w krzywym zwierciadle[9].

Wspólnym przedsięwzięciem Kornela Filipowicza i Tadeusza Różewicza był scenariusz filmu *Szklana kula* (1972), reżyserował Stanisław Różewicz. Był to ostatni wspólny film. Powrócił temat ludzi młodych, którzy wędrują w poszukiwaniu swego miejsca w życiu. Grupa osiemnastolatków, po maturze, stoi przed podjęciem decyzji, dotyczących dalszego życia. *Szklana kula* to opowieść o pożegnaniu ze swobodą i beztroską przynależną młodości, to historia bliskiej już rezygnacji z wolności, której symbolem pozostanie dla dawnych przyjaciół postać włóczędzy przemierzającego ulice ich miasta. Kompozytor muzyki do tego filmu, Wojciech Kilar, otrzymał w 1973

[6] M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1960-1965*, wybór T. Drewnowski, Warszawa 1996, s. 52–53.

[7] Kornel Filipowicz o swoich doświadczeniach filmowych, s. 11.

8 Ibidem.

9 List K. Filipowicza do S. Różewicza (16 kwietnia 1965), Dz. R. BJ.

roku nagrodę na XVII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cork (Irlandia).

Spółka „Miczura-Film” stworzyła dziesięć zrealizowanych scenariuszy, Filipowicz uczestniczył w realizacji pięciu tytułów. Fenomen „Miczury” wynikał ze spotkania trójki wybitnych artystów, którzy w obszarze twórczości filmowej znaleźli taką formułę wypowiedzi artystycznej, która przyniosła wartościowe utwory stanowiące dzisiaj kanoniczne pozycje polskiego filmu artystycznego. Podobne spotkania nie należały wówczas do rzadkości. Z filmem współpracowali najlepsi artyści pióra, by wspomnieć choćby Tadeusza Konwickiego, Jerzego Andrzejewskiego, Marka Hłaskę, Józefa Hena czy Kazimierza i Mariana Brandysów.

W latach siedemdziesiątych Filipowicz dwukrotnie wcielał się w rolę scenarzysty filmowego. W roku 1976 razem z Janem Rutkiewiczem na podstawie własnego opowiadania napisał scenariusz filmu telewizyjnego *Egzekucja w zoo*. Ta opowiedziana przy użyciu oszczędnych środków filmowych historia profesora Eikenego, niemieckiego przyrodnika, patrzącego zza krat ogrodu zoologicznego, którym kieruje, na ostatnie dni wojny oraz przeżywającego w kulminacyjnej scenie jego likwidację, stanowi tło wątpliwości oraz rachunków moralnych jednego z tzw. uczciwych Niemców, którzy w milczeniu akceptowali dokonujące się za ich plecami zło. Dla Eikenego było to gwarancją niezawisłości własnego świata. Deziluzja tych wyobrażeń dokonuje się jednak wraz z pierwszym strzałem oddanym do zwierząt zamkniętych w jego ogrodzie.

W roku 1977 artysta, wykorzystując swą mikropowieść, napisał scenariusz do filmu Krzysztofa Wierzbiańskiego *Romans prowincjonalny*. Była to już druga adaptacja tego tekstu, pierwszej dokonała w roku 1961 dla potrzeb teatru telewizji Olga Lipińska. Temat „kochanej, dumnej prowincji” to jeden z ulubionych motywów powracających w prozatorskiej twórczości Kornela Filipowicza. W filmie atmosfera małego, sennego miasteczka służy

ukazaniu pozornie banalnego romansu młodej dziewczyny Elżbiety z poetą, który przyjechał tam na wieczór literacki. Nie jest to jednak schemat, znany dobrze literaturze. Fabuła w tym obrazie pomaga w naszkicowaniu bardzo subtelnego portretu przeżyć wewnętrznych głównej bohaterki, która w sposób świadomy zmierza do obnażenia prawdy, dotyczącej postawy moralnej swojego partnera. Przyступując do pracy nad scenariuszem, artysta był już doświadczonym autorem tekstów dramaturgicznych. Znamienne, że pisarz niechętnie odnosił się do adaptacji filmowych gotowych tekstów prozatorskich, także własnych. W jego opinii:

Przerabianie powieści czy opowiadań, krajanie, siekanie ich na drobne – szkodzi literaturze, a dla filmu nie jest drogą rozwoju. Muszą powstawać oryginalne teksty pisane dla reżyserów. [...] Chodzi mi o to, aby reżyser przedkładał pisarzowi swoje własne problemy do przemyślenia, które – z kolei – dla pisarza mógłby się stać źródłem inspiracji; chodzi mi o bilateralną wymianę wartościowych myśli<sup>[10]</sup>.

Pomimo podejmowanych prób nie doszło do realizacji kolejnych projektów dramaturgicznych. Świadectwem niezrealizowanych pomysłów są szkice do komedii filmowej *Główna wygrana*, pisanej wspólnie z Zygmuntem Fijasem w latach sześćdziesiątych, a także konspekt innego filmu komediowego pt. *Prima aprilis*, opartego na grze humorem sytuacyjnym, zabawnych dialogach i trickach, filmu, którego akcja toczyć się miała w onirycznej fabryce do pieczenia, spulchniania, prania tłuczenia i użyźniania. Oba filmy miały przedstawiać w krzywym zwierciadle pewne cechy charakteru i osobowości, od których trudno wyzwolić się współczesnemu człowiekowi.

Nie doczekał się realizacji gotowy tekst noweli filmowej pt. *Ulica Północna. Opowieść filmowa o roku 1905*, napisany także z Zygmuntem Fijasem i złożony do Zespołu Filmowego „Iluzjon” w 1964 roku. Opowieść o po-

[10] Kornel Filipowicz o swoich doświadczeniach filmowych, s. 11.

wstaniu robotniczym w Łodzi, w czasach, gdy Łódź była jednym z głównych ośrodków ruchu rewolucyjnego, stanowiła z pewnością nawiązanie do przedwojennych sympatii lewicowych Filipowicza. Nie był to jednak czas na ekranizację utworu, przeciążonego martyrologią robotniczą i wątkami rewolucyjnymi.

Pisarz nie dokończył pracy nad innym, ciekawie zapowiadającym się pomysłem, który nawiązywał do jego okupacyjnych doświadczeń, chodzi tu o utwór pt. *Ucieczka* (inny jego tytuł brzmiał *Nadzieja*). Z zachowanych fragmentów wynika, że akcja miała rozgrywać się w obozie jenieckim. Pierwsze sceny utworu zawierają przygotowania grupy polskich oficerów do ucieczki z ołagu. Tekst, gdyby został ukończony, miał spore szanse na teatralną bądź filmową adaptację.

We fragmentach maszynopisów uwagę zwracają jeszcze dwa niedokończone teksty. Pierwszy z nich stanowi próbę adaptacji dla sceny teatru lalek utworu Gogoła *Noc wigilijna*, który Filipowicz przygotował wspólnie z Władysławem Jarewą w roku 1952; drugi, związany zapewne z pomysłami filmowymi autora, jest szkicem dialogów powiązanych z kolejnymi dniami tygodnia pt. *Rozmowy*.

Projekty filmowe Kornela Filipowicza oraz Stanisława Różewicza zamyka natomiast scenariusz filmu kinowego *Zachód słońca*, który powstał w latach 1988–1989, a zachował się w spuściźnie po pisarzu.

Pragniemy ocalić ten scenariusz przed niszczącym działaniem czasu i przedstawić czytelnikom. Choć nie doczekał się realizacji, jest dokumentem pewnej wrażliwości artystycznej, utrwała obserwacje egzystencjalnych doświadczeń, które mają wymiar ponadczasowy. Stanisław Różewicz pisał o tym tekście po dwudziestu latach, jakie minęły od jego powstania: „Sama historia jest trochę niezwykła, trochę ze snu, trochę z rzeczywistości

– chciałem to nakręcić, producenci nie bardzo rzecz widzieli – odkładaliśmy...”<sup>[11]</sup> Nadszedł czas, aby spojrzeć na tekst utworu z dzisiejszej perspektywy.

Historia osobistych doświadczeń profesora biologii Łuniewicza, bohatera noszącego wiele cech samego pisarza (również biologa), ciekawie naszkicowane realia Polski lat 80., opis życia akademickiego w tamtych okolicznościach to istotne dominanty fabularne tej noweli filmowej, stanowiącej świadectwo artystycznych poszukiwań, obserwacji. Osobnym atutem utworu jest jego wartość literacka – to jednak podlegać już będzie ocenie czytelników.

Większość scenariuszy Filipowicza była owocem współpracy z różnymi autorami. Artysta cenił wartościowy obieg myśli wśród tych, z którymi przyszło mu współpracować. Jego zdaniem, dawało to szansę na powstawanie tekstów wartościowych od strony literackiej i formalnej. Pisarz wyznał, że praca dramaturga filmowego jest często przyczyną niepokojów dlatego

że cały film w jakimś mechanicznym tempie mija. I że końcowy rezultat odbioru filmu jest jakimś sumowaniem się tego, co już bezpowrotnie minęło, podczas gdy w literaturze, gdzie ma się do czynienia ze słowem napisanym, można zawsze cofnąć się – odwracając po prostu te dwie czy pięćdziesiąt nawet stron. W filmie ma się do czynienia z inną materią. To, co zostaje, co się składa na ostateczny wyraz, co zostaje w pamięci i kształtuje w końcu wyobraźnię odbiorcy filmowego – jest efektem tego, co było widziane, ale do czego nie ma powrotu<sup>[12]</sup>.

Twórczość dramaturgiczna Kornela Filipowicza jest znana wąskiemu kręgowi odbiorców i tak już pozostanie. Czytając utwory tego wybitnego prozaika i poety nie należy jednak o niej zapominać, mimo że traktowana była przezeń jako „inny” obszar pisarstwa, z którego zawsze można uciec w bezpieczniejsze rejony. Szczególnie wtedy, gdy rodzi się w twórcy potrzeba zajrzenia pod powierzchnię „klosza, którym osłonięty jest – na szczęście! – człowiek”, artysta filmowy zaś – wobec różnych ograniczeń – skazany jest zawsze na widzenie tylko tego, co odbija się na jego

[11] List S. Różewicza do autora (7 stycznia 2002).

[12] *Co jest w człowieku... (Rozmowa z K. Filipowiczem)*, s. 27.



powierzchni<sup>[13]</sup>. Pisarz sądził, że prawdziwa introspekcja pozostaje domeną literatury, bo tylko tam udaje się to, co leży poza zasięgiem filmu. Wtedy rodzi się możliwość, aby „zejść

jeszcze głębiej w to, co jest w człowieku zakryte”. Wydaje się, że było to wspólnym celem autorów *Zachodu słońca*.

[13] Ibidem.

## Marginalia kultury: o obrazach ciąży i ich znaczeniach w kulturze doświadczenia potocznego

ZBIGNIEW KLOCH

Z perspektywy stosunku do znaku, kultura tworzy system wewnętrznie uporządkowany, a przy tym zhierarchizowany za sprawą różnorodnych systemów wartości, konwencji i kodów, kulturę tę współtworzących. Jest więc w istocie zbiorem wartości mniej lub bardziej usystematyzowanym, uporządkowanym. Jak wiadomo, w grę wchodzi tu systemy opozycyjnych przekonań, wykluczających się czasem wzajemnie, różnicujących społeczeństwo, chociażby ze względu na przypisanie ich określonym modelom i stylom kultury. Poza wartościami uniwersalnymi (albo globalnymi – jak wolą mówić niektórzy badacze), takimi jak „dobro”, „sprawiedliwość”, „uczciwość”, w kulturze funkcjonują wartości peryferyjne, marginalne. Myślę o obowiązujących systemach mody, stosunku do pracy, sposobach spędzania wolnego czasu, reakcjach wobec inności, wobec narodowościowych mniejszości. Źródłem wiedzy w przywołanych tu systemach wartości są wypowiedzi, teksty, zachowania – słowem semiotyczne artykulacje wyrażane w aktualnej postaci społecznego dyskursu, w której ujawniają się stratyfikacje tekstów w obowiązującym kształcie<sup>[1]</sup>.

Zacznę od analizy billboardu. W 2007 roku na ulicach Warszawy (myślę, że innych miast także) pojawiły się reklamy wykorzystujące obrazy kobiet w ciąży. Były to między innymi: reklama społeczna Fundacji Świętego Mikołaja (zajmującej się „badaniem i rozwiązywaniem kryzysu solidarności z potrzebujący-

mi”<sup>[2]</sup>), reklama wody mineralnej „Primavera” i plakat z kampanii wyborczej Ligi Polskich Rodzin (chodzi o wybory do Sejmu i Senatu w październiku 2007 roku). Podkreślę: ciąża jest w tych przypadkach wyeksponowana, nie sugeruje się jej, lecz pokazuje, zgodnie z aktualną modą. Taki sposób pokazywania ciąży jako znaku służącego perswazji przekazywanych treści w reklamie jest chętnie wykorzystywany.

Na billboardzie Fundacji Świętego Mikołaja (ilustracja 1) kobieta w obcisłej dość bluzce, ubrana nowocześnie młoda kobieta patrzy w stronę widza spojrzeniem, które można zinterpretować jako nostalgiczne, wyrażające namysł nad najbliższą przyszłością. Kobieta siedzi w fotelu na tle okna przysłoniętego roletą,

[1] Nawiązuję do badań nad kulturą Łotmana, Znanieckiego i Foucaulta; zob: J. Łotman, *Semiosfera. Kultura i wzryw. Wnūtri mysłajuszczich miow. Stati, issledowanija, zmiutki*, Sankt-Pietierburg 2000; F. Znaniecki, *Wartości jako produkty kulturowe. Wybór pism*, w: J. Szacki, *Znaniecki*, Warszawa 1986; M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977. Pojęć „styl” i „model” kultury używam w znaczeniu nadanym im przed laty w książce S. Żółkiewskiego. S. Żółkiewski, *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.

[2] [www.mikolaj.org.pl](http://www.mikolaj.org.pl).